WIDENER
HN Y7JE S

50546.2.70

Schaukal. Richard Dehmels lyrik.
1908

505546.2.70

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

FROM THE FUND GIVEN
IN MEMORY OF
GEORGE SILSBEE HALE
AND
ELLEN SEVER HALE

· Beiträge zur Literaturgeschichte ·
Heft 50
Herausgeber: Hermann Graef.

Richard Dehmels Lyrik

Versuch einer Darstellung der Grundzüge

von

Richard Schaukal.

Leipzig 1908
Verlag für Literatur, Kunst und Musik

Beiträge

zur

Literaturgeſchichte

— Heft 50. —

Herausgeber: Hermann Graef.

Richard Schaukal's Verlaine-Heredia Nachdichtungen

Preis Mk. 6.— brosch., Mk. 7.— geb.
Die Luxus-Ausgabe ist vergriffen

Richard Schaukal, der junge österreichische Lyriker, hat hier Bedeutendes und Interessantes übersetzt; ein Künstler hat hier fremde Dichter nachgebildet, und es sind Dichtungen von neuer Schönheit entstanden. Rhein. Westfäl. Zeitg.

Entzückende Bronze-Statuetten, kunstvolle, fein ziselierte Gebilde sind die Verse in Sch's Nachdichtungen geblieben; aufs Geratewohl sei eines dieser prächtigen Kabinettstücke herausgerissen. Beredter denn jedes noch so laute Lob soll es von der Gestaltungskraft seines Schöpfers zeugen. Tagespost, Graz.

R. Sch. gilt Eingeweihten schon lange als ein Meister der deutschen Sprache; es sind ganz wundersame Stücke in diesem Buche zu finden, Nachdichtungen, die den Reiz des Originals haben, vollkommen und rein, dem Wesentlichen des fremden Gedichtes entglühende Verse. Die Seele blüht auf und blutet noch einmal in der andern Sprache. Und formal meisterhaft. Die Zeit, Wien.

An wirklich künstlerischen Übersetzungen sind wir niemals besonders reich gewesen; daher freue ich mich um so mehr, ein Buch anzeigen zu können, das ein aus dem Original herausgeborenes Kunstwerk in neuer Form ist... 20 wunderbare Sonette des Heredia beschließen das wirklich schöne Buch. Deutsche Romanztg.

Es ist das höchste Lob, wenn ich sage, daß dieses schöngedruckte Buch sehr feine und reiche Gedichte enthält. Franz Blei, Amethyst.

Mit wachsendem Entzücken, langsam genieße ich Sch's V.-H. N.; besonders Heredia in seinen vollendeten Gestaltungen, symbolischen Verlebendigungen hat in R. Sch. einen im ganzen sehr unübertrefflichen Umbildner gefunden. Karl Henckel i. d. Literatur.

Vorrätig in jeder besseren Buchhandlung, wo nicht zu haben, kann das Buch auch durch den Verlag bezogen werden.

Berlin W. 15 **Oesterheld & Co. · Verlag.**

Richard Dehmels Lyrik

Versuch einer Darstellung der Grundzüge

von

Richard Schaukal.

Leipzig 1908
Verlag für Literatur, Kunst und Musik.

50546.2.70

Alle Rechte nach dem Gesetz über das deutsche Urheber- und Verlagsrecht vom 19. Juni 1901 vorbehalten.

Gedruckt bei Deubach & Lindemann,
Magdeburg-Sudenburg

20 Exemplare dieſes Buches ſind auf echtem van Geldern abgezogen, vom Autor ſigniert und, in Ganzpergament gebunden, zum Preiſe von je 10 Mark nur unmittelbar vom Verlage zu beziehen.

Halle

Wilhelm Dilthey

in

herzlicher Verehrung

Payerbach, im Sommer 1907.

R. Sch.

Vorwort.

Der Einladung des Herausgebers dieſer Sammlung, meinen in der Wiener „Öſterreichiſchen Rundſchau" (Band XI, Heft 2) veröffentlichten Aufſatz „Richard Dehmels Lyrik" einem größern Kreiſe vorzulegen, bin ich nur mit Bedenken gefolgt. Handelt es ſich doch um nichts mehr als einen, wenn auch durchaus nicht oberflächlichen, immerhin bloß vorläufigen Verſuch, die Züge dieſer merkwürdigen Perſönlichkeit feſtzuhalten. Wenn ich trotz ſolcher Erwägung im Gefühle der Unzulänglichkeit meiner (in ihrer erſten Faſſung auf den Januar des Jahres 1905 zurückreichenden) Arbeit in ihren Wiederabdruck eingewilligt habe, iſt dies in dem jene Bedenken bewältigenden Bewußtſein geſchehen, daß einerſeits dem von mancher Seite als intereſſant befundenen Aufſatze durch die Erneuerung im Rahmen dieſer Folge von Studien im Grunde kein größeres Gewicht angemaßt werde, anderſeits die kleine (auf das ſorgfältigſte

überprüfte und etwas erweiterte) Schrift, indem sie eine Formel für einen der bedeutendsten neueren Dichter zu gewinnen strebt, dem Problem der lyrischen wie der Kunst überhaupt durch individuelle Erkenntnisse einen bescheidenen Dienst zu erweisen vielleicht nicht ganz ungeeignet erscheinen möchte.

Wien, August 1907.

R. Sch.

Richard Dehmels „Gesammelte Werke“*) sind im Erscheinen begriffen. In der Einleitung sagt der Dichter, er habe die Pflicht gefühlt, „mit den teils unvollendeten, teils ungeordneten, teils unveröffentlichten Erzeugnissen seiner jüngeren Jahre einmal aufzuräumen.“ Denn schon als Vierziger stehe man seinen zwanziger Jahren grade fremd genug gegenüber. „Gesamte Sichtung meiner geistigen Habe“, so lautet die Devise der großen Ausgabe, die zugleich „eine geschlossen aufsteigende Ordnung“ der Schriften zu schaffen unternimmt.

Es kann nicht unbillig erscheinen, wenn man an der Schwelle solcher Epoche Halt macht und der Betrachtung einer wenn nicht grundstürzenden, doch umschaffenden Erneuerung eines Lebenswerkes den umfassenden Rückblick vorausendet über das Material gewissermaßen, daraus der Umbau (zum Teil, denn hier ist nur von der Lyrik die Rede) nun erfolgen soll. Die Überschau im Sinne des Sammlers muß vertagt werden. Sie mag Weit- und Scharfblickenden manchen Eindruck wandeln. Im größern Ganzen werden sich die Verhältnisse richtiger einschätzen lassen, das erhöhte Piedestal kann ein neues Bild schaffen helfen. Der bewerkstelligte Umguß wird die alte Form kaum mehr anders denn

*) S. Fischer, Verlag, Berlin.

literarhiſtoriſch zu werten erlauben. Auch wird der Lyriker in der breiter ausladenden Einheit nicht unumſchränkt vorwalten. Ich will verſuchen, zu ſagen, wie ſich heute noch Dehmels Lyrik als ein Ganzes mir darſtellt.

Vor drei Jahren erſt hat der Dichter eine neue Ausgabe ſeiner „nach dem Inhalt geordneten" Ausgewählten Gedichte veranſtaltet (Mit Bild des Dichters von Peter Behrens. Verlegt bei Schuſter & Löffler in Berlin, 1905). Füglich bleibt man bei der von Dehmel ſelbſt getroffenen Ausleſe.

Das Urteil über dieſen problematiſchen Künſtler ſchwankt. Einigen, nicht Unmaßgeblichen, gilt er als der größte unter den deutſchen lyriſchen Dichtern der Gegenwart. Wenn manche minder Unbedingte zögernd zwiſchen Dehmel und dem viel- und lautgefeierten Liliencron hin- und herblicken, retten ſie ſich endlich aufatmend in die nicht weiter kommentierte Formel: Liliencron möge der an lebensfreudigem Gemüt reichere ſein, Dehmel ſei der menſchlich und künſtleriſch intereſſantere. Andre endlich, die Liliencrons luftgerötete Bonhomie gern gelten laſſen, verneinen mit heftig aufgehobenen Händen Dehmels Dichterſchaft. Es gibt ſogar wütende Haſſer, die ihn einen ſchnöden Gaukler nennen. Dies ſei verzeichnet. Noch wogt der Streit. Eines erweiſt er: an Dehmel kann man nicht vorübergehen. So oder ſo: ſeine Erſcheinung zwingt zu verweilendem Betrachten.

Die Lyrik zeigt den Dichtermenſchen unmittelbar reagierend auf einen Reiz.*) Das Kennzeichnende an ihr als einer Äußerung iſt, da ſie durch das Weſenhafte des Wortes — nicht durch das Wort als Zweckträger — wirkt, Wortmacht**). Nur der aber darf ein großer Lyriker heißen, der ſein Gedicht, befreit von der „Material"ſchwere der in den Worten geborgenen Erlebniſſe und der (intellektualen) Zweckſchwere dieſer Worte ſelbſt, aus ſich hervorgehen läßt als organiſches Erzeugnis eines organiſchen Ich. Solange der Dichter einerſeits im Gewebe der Erlebniſſe verſtrickt bleibt, anderſeits von den vorhandenen Worten, dieſen im Grund armſeligen Vehikeln unſrer proſaiſchen Verſtändigung, abhängt (und abhängig iſt er, auch wenn er neue ſucht), kann er nicht groß genannt werden. Heraus muß er aus dieſen Vorläufigkeiten, aus ſich ſelbſt heraus. In und trotz ſeiner unverkennbaren „Subjektivität" erſcheint alſo der große Lyriker als unperſönlich. Kunſt als Seelenverfaſſung iſt erhöhtes Erleben,

*) Vgl. meine von Lamprecht (Deutſche Geſchichte, 1. Ergänzungsband) als typiſch für die theoretiſch-praktiſche Umformung der Lyrik (?) verzeichnete Abhandlung „Über die Forderung ſogenannter Gedanken in der Dichtung" („Wiener Rundſchau", 1896; wieder abgedruckt in den „Hamburger Nachrichten", Beilage „Die Literatur", Nr. 1 vom 7. Januar 1906).

**) In einem Aufſatz „Mozart und Mörike", den ich in den „Schönen Künſten" (Beilage der Nationalzeitung vom 23. Auguſt 1906, Berlin) veröffentlicht habe, heißt es: „... in der Bewegung der Worte, nicht in ihnen ſelbſt, den abgezählten, lebt das Geſetz der Dichtkunſt, die in lebendigen Worten immer wieder neue Organismen erſchafft".

Kunſt als Leiſtung iſt Wiedergabe ſolchen erhöhten Erlebens. Die „Erhöhung" aber, eine Bewegung, geſchieht dank der formenden Kraft des künſtleriſchen Ingeniums. Es iſt die Wiedergeburt des Lebens durch die Form. Solang in einem Werk der Kunſt, nicht reſtlos — das Bild der Flamme als Symbol für die „Erhöhung" — ſein Material verzehrt, aufgearbeitet iſt, bleibt es unzulänglich. Die Kunſt erlöſt das Menſchliche, verwandelt es in ein Seiendes, das unter Geſetzen andrer „Dimenſionen" ſteht. Das große Kunſtwerk ſpiegelt die Ewigkeit. Im Grund iſt es ein Kreislauf, denn auch alles Lebendig-organiſche „ſpiegelt" ſie. Das Trübe iſt der Durchgang durch das pſychologiſche Erlebnis.

Es giebt keine relative Vollkommenheit. Das Weſen der Kunſt (wie das Weſen Gottes, das Weſen der Welt) iſt abſolut. Im Metaphyſiſchen — und die Kunſt in ihrem höchſten Begriffe (keinen andern kann ich anerkennen) iſt ein Metaphyſikum — herrſcht die „Wahrheit" ohne Kompromiß. Erſt die Erſcheinung, Objekt und Bedingung zugleich der Erkenntnis (Kant), iſt das Relativum. Das große Kunſtwerk aber iſt nur aus der Froſchperſpektive ſeines Subſtrats (Ausdruck) betrachtet Erſcheinun Seine immanente „Wahrheit" liegt jenſeits der ſummierbaren Mittel: in der transzendenten Einheit, die genau die (mathematiſche) „Grenze" iſt zwiſchen „Inhalt" und „Form". Dieſes tiefſte Problem der Kunſt iſt nicht an Schulbeiſpielen zu demonſtrieren.

Es ist unmittelbare Gewißheit des künstlerisch Empfindenden. Und eben auch nur auf dieser „andern Seite", im künstlerisch Empfindenden, wird das Unzulängliche (die Erscheinung des Werks als Mittel) Ereignis. Die letzte Wirkung großer Kunst ist Ewigkeitsahnung, nicht potenziertes Endlichkeitsfühlen. Wie beim Plumpsackverstecken der Kinder vermag der künstlerisch Empfindende, befragt, wann sie eintrete, nur mit Ausdrücken für den Temperaturgrad der „Nähe" zu antworten. Denn der aktuelle Moment der höchsten Wirksamkeit ist — dies das Geheimnis der „Erscheinungs"-Schwere der Mittel — nicht in einem schematischen Rechenexempel festzuhalten: er ist innere Erfahrung, Dasein sozusagen zwischen zwei Zeitmomenten. Und darin liegt zugleich das „Relative" dieser absoluten Wirksamkeit. Auch der künstlerisch Genießende — wie der Schöpfer — ist nicht immer im Mittelpunkt der „Gnade". Aber er ahnt die elektrische Schwangerschaft des künstlerischen Dunstkreises. Er ist imstande, die potentielle Energie zu konstatieren; um so sicherer das Unzulängliche der Faktoren. Der Kristall der reinen Wirkung schießt genau in dem Moment zu seinem notwendigen Dasein zusammen, da die zureichenden Faktoren sich „in sein Dasein" ergießen. In diesem „Dasein" bleiben die Faktoren erhalten, aber nur intelligibel, wie das arithmetische Produkt intelligibel aus seinen Faktoren „besteht", die doch in ihm aufgegangen sind.*)

*) Hierzu vergleiche man, was ich in jenem früher citierten

Nach Goldſchmidts genialer Entdeckung iſt das Geſetz der Kriſtallbildung auch das der muſikaliſchen Harmonie. Das „Muſikaliſche" iſt für uns ja auch nur ein Auskunftsmittel. Wir *ahnen* das Geſetz der Welt, Ausdruck geben wir ihm notgedrungen nur gleichnisweiſe. Wenn das Muſikaliſche uns als die reinſte Form künſtleriſcher Äußerung erſcheint (Walter Pater), wenn wir den Rhythmus als das Weſen des „Gefüges der Welt" (Hermann Graf Keyſerling) erkennen, müſſen wir vor dem „Unbegreiflichen" demütig uns bei der Bildlichkeit unſrer Erkenntniſſe zu beſcheiden wiſſen. Und anderſeits: nur das unmittelbare dichteriſche Erlebnis des „Bildes" — beim Schöpfer wie beim Genießer — gibt uns (blitzartig) Gewißheit. Im „Phaidon" wie im „Triſtan", im „Sturm" wie in Giorgiones „Feldmeſſern" iſt es nicht das Subſtrat — Wort, Ton, Farbe, Linie — ſondern das „Bild" des Weltganzen in der Strahlenbrechung durch den plötzlich aufſchießenden Kriſtall, des (aus den Faktoren des Künſtleriſchen ſich ſelbſt erſchaffenden) „zeitloſen" Moments, was uns mit dem nur der religiöſen Glaubensinbrunſt vergleichbaren Glück künſtleriſchen „Schauens" erfüllt. Das Kunſtwerk iſt einerſeits (im Diesſeits) organiſches Produkt des einheitlichen ſchöpferiſchen Ingeniums, *endlicher Ausdruck*

Aufſatz „Mozart und Mörike" über das Empfänger-Problem geſchrieben habe: „erſt im Anſchauen gewinnt es (das Werk) ſein ureigenes Daſein, da es (das Material iſt nur Subſtrat) rein im Verhältnis lebt (das je nach dem Beſchauer anders lautet)."

des Unendlichen, anderseits, metaphyſiſch geſchaut (jenſeits), genau im „focus imaginarius“ der Strahlenbrechung des Unendlichen durch das künſtleriſche Ingenium, vollkommener, adäquater Ausdruck der Welt, das iſt unendlicher Eindruck des Endlichen.*)

Und wir können gelaſſen die Schöpfung künſtleriſcher, das iſt im letzten Grunde gottſuchender Menſchen einteilen in die „diesſeits“ zurückbleibenden und ſolche, die im Moment, da ſie die Grenze paſſieren (wozu ein Erkennender, ein künſtleriſcher Genießer erforderlich iſt; denn die Wirkung des Kunſtwerks „lebt“ nur im Verhältnis des Werks zu ihm, wie anderſeits die Schöpfung nur „lebt“ im Verhältnis der Idee zum Künſtler), gleichſam ſich vom Boden aufheben und im Ewigen ſchweben bleiben, entbürdet, ſelig.

Sind unter Dehmels Gedichten ſolche „ſelige“ Gedichte, die, wie die großen unter den Gedichten Goethes, Hölderlins, Mörikes, Hebbels, Form, ganz erfüllt mit lebendigem Inhalt, Inhalt, ganz gelöſt in tönende Form, aus ſich ſelbſt aufſchwebende Kugeln vorſtellen? Ja. Und nur aus Dehmel lebende, ſich ſelbſt genügende, zu ihrer einzig möglichen Exiſtenz gediehene? Ja. (Denn man darf

*) Vgl. den mehrfachcitierten Aufſatz: „In ... „Mozart auf der Reiſe nach Prag“ hat der eine den andern gefangen im Moment, da dieſer, für jenen, den Empfänglichen, deutlich, den imaginären Brennpunkt betrat, den die Strahlen der Kunſt ins Leben projizieren“.

ſich bei ſchönen, bei ſcheinbar vollkommenen Gedichten nicht durch ihre bloße Exiſtenz verführen laſſen. Es gibt viele ſchöne Gedichte, die ihren Daſeinsgrund außer ſich ſelbſt zu ſuchen haben, Gedichte, die von anderer Gnade leben und nur von Unwiſſenden oder Betrügern mit organiſchen verwechſelt werden. (Hier liegt, beiläufig bemerkt, der Irrtum Arno Holzens, der, als Schöpfer ſicherlich ein genialer Finder, das Rezept zur Anfertigung organiſcher Gedichte ausrechnet, indem er die ganze hiſtoriſche Entwicklung der lyriſchen Form mit einem willkürlichen Schlußpunkt abſchließt und die Epoche der „gebundenen Rede" als überlebt verwirft, verkennend, daß nicht im Mittel allein das „Neue" liege — ebenſowenig wie nur im Inhalt, wie die erſten „Modernen" geglaubt hatten, die im Grunde genau ſo Epigonen waren wie die armen „Schöngeiſter", die ſie dankenswerterweiſe abgeſchlachtet haben —; alle Mittel, alle Einfälle ſind an ſich „alt", die Sprache aber, als das im letzten Grund allein verfügbare Mittel, iſt ein von jedem großen Dichter neu zu Erſchaffendes, das Leben, als der im letzten Grund allein formbare Inhalt, ein von jedem großen Dichter neu zu Erlebendes.)

Dehmel ſind einige ſolcher großen Gedichte gelungen. Iſt er darum ein großer Dichter? Zwei Vorfragen ſind zu beantworten. Iſt der große Dichter der große Menſch? Nein. Ein Blick auf

Verlaine genügt. Verlaine iſt als Dichter ſo groß, wie nur überhaupt je, in allen Sprachen, unter allen Völkern, ein Dichter groß ſein kann. Sein Menſchliches aber iſt ſo klein, ſo trübſelig, daß ſich kaum ein Vergleich bereit findet. Die zweite Frage: Wenn alſo das dichteriſch Große einzig und allein vom Schöpfertum abhängt, darf ein Dichter groß heißen, dem ein großes Gedicht gelungen iſt? Nein. Der unbekannte Verfaſſer dieſes und jenes wunderſamen Volksliedes — es iſt die größte Lyrik, gerade in unſerm, dem deutſchen Volkslied daheim — kann uns kaum als „großer Dichter“ gelten. Es hilft nichts, ſo möchte man voreilig ſchließen: die Menge macht's. Goethe und Mörike wären alſo „große“ Lyriker, weil ihr lyriſches Werk neben der Fülle des künſtleriſch Minderwertigen, ja Belangloſen und Nichtigen eine imponierende Anzahl „großer“ Gedichte aufweiſt. Doch mit dieſer Arithmetik kommt man nicht zum Kern des Problems.

Wie heißt es doch in Jean Pauls „Vorſchule der Äſthetik“? „Sobald nur eine Sonne daſteht, ſo zeigt ſie mit einem Stiftchen ſo gut die Zeit als mit einem Obeliskus.“ „Der Weltgeiſt des Genius beſeelt, wie jeder Geiſt, alle Glieder eines Werks, ohne ein einzelnes zu bewohnen.“ Und anders alſo muß die Frage lauten: Iſt Richard Dehmel eine ſolche „Sonne“?

Dehmel, gemeſſen an den Großen (Goethe, Hölderlin, Mörike, kann uns vielleicht, trotz verein-

zelten wahrhaft großen Gedichten, — immer jene Auswahl von 1905 vor Augen — noch nicht „absolut“ groß heißen. (Das Gesamtwerk mag überraschend einen andern Totaleindruck ergeben; der Maßstab freilich bliebe aufrecht, ja er wächst, da mit großen Dramatikern, mit großen Essayisten der Vergleich zu ziehen sein wird.)

Ein Wort zur Psychologie der künstlerischen Erkenntnis dürfte hier nicht als unerheblich eingeschätzt werden.

Alles Künstlerische legitimiert sich durch sein sozusagen unbefangenes Dasein ohne Anfang und Ende. Freilich verlangt die Konstatierung dieses „Unbefangenen“ eine Temperatur der Aufnahmskapazität, die nicht mechanisch übertragen, nur aus sich selbst heraufgesteigert werden kann. Um künstlerische Werte wie Gottfried Keller, Eduard Mörike, Gustave Flaubert wesenhaft zu würdigen, dazu genügt nicht die an einem Wildenbruch, einem Baumbach, einem Feuillet sich zur Befriedigung erlösende Genußfähigkeit. Die meisten unsrer mit widerhallendem Rühmen als Bestand unangetastet aufrechterhaltenen künstlerischen Ahnen sind den mit ihren Namen arglos hantierenden Erben nicht mehr als im eisigen Weltraum der Tradition kalt glänzende Existenzen. Wie wäre es denn sonst möglich, daß die Mitwelt es immer wieder erst der Nachwelt überließe, ihre stumpfe Mißachtung zu sühnen?

Glaubt man etwa ernſtlich daran, daß „die Zeit“ das Urteil der Menge reife? Mitnichten. Die große Kunſt iſt verdammt oder ausgezeichnet, im Exil zu leben. Seit jeher, auf immer. Nur die Tatſache, daß immer wieder einige ihr Antlitz geſchaut und von ſeiner erhabenen Schönheit gekündet haben, erbt als Überlieferung auf kommende Geſchlechter. „Beſeſſen“ haben ſie ſtets nur wenige.

Wir können heute mit derſelben Gelaſſenheit wie unſre ſpäteſten Nachkommen von einem Künſtler unſrer Zeit ausſagen, daß er groß ſei, freilich kommt es darauf an, bis zu welchem Grade „wir“ überhaupt unmittelbar künſtleriſch zu empfinden imſtande ſind. Sogenannte Täuſchungen ſind nur als relative zuzugeben. Freilich ſind gerade ſchöpferiſche Individuen von potenzieller Bedeutung ihnen häufig unterworfen, weil „chroniſches“ Schöpfertum die ſozuſagen regungsloſe reine Anſchauung des Abſoluten durch den Tumult des ſchöpferiſchen Eigenwillens beeinträchtigt. Kritiſche Befähigung in ihrem eminenten Ausdruck war nur höchſt ſelten mit größter künſtleriſcher Zeugungskraft verbunden: ein Symptom der Ökonomie der Weltordnung.

Jedes künſtleriſch Große gelangt an einen gleichſam prädeſtinierten Empfänger. Aber die alles umfaſſende Genießerkonſtitution bleibt ein theoretiſches Poſtulat. Es iſt das (bloß arithmetiſche) „Verdienſt“ der vergehen-

den Zeiten, daß ſich die Werte ſammeln und ſetzen. Die Maſſe nimmt ſie hin, der einzelne *erfährt* jeweils von ihrer zeitloſen Allgegenwart unter vier Augen. Grobe Täuſchungen halten im Verlauf der Jahrzehnte nicht allzulange vor: wieder ein bloß mechaniſches Rechenexempel der ſich ins Gleichgewicht ordnenden Widermeinungen. Und noch eines: das künſtleriſche Barometer im einzelnen iſt vom Druck der perſönlichen Atmoſphäre abhängig. Stetigkeit iſt erſt mit einer (immerhin fallweiſe diskutabeln) „Reife" geſichert. Man hat alſo auch kritiſch-künſtleriſche Äußerungen vorzüglich nur nach ihren Enunzianten zu klaſſifizieren. An einer kritiſch-künſtleriſchen Meinung feſſelt *nur* die ſchöpferiſche Potenz, die ſich in ihr ausdrückt. Ihr Inhalt wird erſt durch die Äußerung ein Wertvolles. Und das immer wunderbare Problem der „Spiegelung", ins Unendliche variabel je nach der wechſelſeitigen Poſition von Subjekt und „Objekt", hat im Kritiſchen ſeine eigentliche Domäne. Eine Kritik von Leſſing, von Auguſt Wilhelm und Friedrich Schlegel von Baudelaire iſt um ihrer ſelbſt willen ein mit Genuß und zu Gewinn Lesbares. Kritiſieren iſt eben nur ſoweit belanglos, als es Belangloſe üben. Die Reverenz eines Herrn Niemand vor der Größe Goethes oder Michelangelos iſt ebenſo nichtig wie ſeine „Verurteilung" eines Verlaine, eines Mallarmé. Der Irrtum Goethes an Hoffmann, an Kleiſt, der Schillers an Bürger, der Nietzſches an Wagner hat

künſtleriſche, das iſt im letzten Grunde menſchliche Realität!*)

Diesſeits der Grenze verbleibend, im Pſychologiſchen, (denn jenſeits hört alle äſthetiſch-pſychologiſche Kritik auf), werden wir der imponierenden Erſcheinung des Dichters Dehmel gerecht werden, wenn wir das Werk im Schöpfer, den Schöpfer im Werke ſich ſpiegeln laſſen.

Das iſt denn zunächſt — wenn ich „Manche Nacht", „Die ſtille Stadt", „Nacht für Nacht", „Mein Trinklied" unbedingt, „Gottes Wille", „Aus banger Bruſt", „Zukunft", „Erntelied", „Drückende Luft", „Nach einem Regen", „Begegnung", „Drohende Ausſicht", „Gethſemane", „Der Arbeitsmann", „Die Getrennten", „Drei Ringe" nicht ohne Zweifel und Einſchränkungen zu den entbürdeten, den in Muſik gelöſten, den großen Gedichten zähle — im allgemeinen charakteriſierend zu ſagen: die Mehrzahl der in dieſer Auswahl vereinigten (im einzelnen niemals nichtigen) Gedichte iſt dichteriſch inſofern nicht vollkommen beglückend, als ſie entweder *nicht durchaus von Materialſpuren gereinigt* (manchmal ſtört der nicht ausgelöſchte Netzgrund) oder allzuſehr gegenſtändlich, das iſt *in ihrem Gegenſtand befangen* erſcheinen, oft allzu „vernünftig" pointiert

*) Vergl. meinen im Anſchluß an einen Aufſatz von Julius Bab „Kritik der Sprachkunſt" in der Berliner Zeitſchrift „Kritik der Kritik" zu dieſem Thema veröffentlichten Beitrag.

ſind; einige hindert ihr Pathos (ein im Sinne der reinen lyriſchen Kunſt unkünſtleriſches, ein rhetoriſches, wenn auch ein charakteriſtiſch-charakteriſierendes Künſtlermittel) an der tiefern ſeeliſchen Wirkung; ein und das andre weiſt tote Stellen auf, unſichere vertuſchende Pinſelführung, die nicht notwendig erſchafft; viele (darunter von den bedeutendſten, wie „Mein Trinklied": „Trinken und lachen kann man bloß mündlich!") enthalten die Dehmel eigentümlichen Verſtöße gegen den guten Geſchmack — es gibt einen guten, einen vornehmen Geſchmack, auch im rein Künſtleriſchen —, worüber noch zu handeln ſein wird. Die groß angelegte „Lebensmeſſe", ein offenbar ohne innerlich treibende Überzeugungskraft weitergeſchriebenes Werk, (auch manche ſcheu umgangene Schöpfungen Goethes — Wanderjahre, Fauſt II! — klappern ſtreckenlang ſo im Leeren) grenzt nur mit einzelnen Abſchnitten an jene ausgezeichnete Gruppe.

„Der Arbeitsmann" iſt das vollendetſte aus einer Reihe von Gedichten, die man als ſoziale bezeichnen kann, Gedichten von einer Plaſtik des Ausdruckes, einer Vehemenz des Eindruckes, daß ſie vorzugsweiſe beſtimmt ſcheinen, Dehmels Namen als den eines ſtimmgewaltigen Neuzeitdichters durch die Literaturgeſchichte zu tragen. In dieſen „naturaliſtiſch" baſierten, in der modernen Welt ſtämmig wurzelnden, von kaum verhaltener „Proletarier" leidenſchaft durchlohten, kühnen und ganz echten

Verſen hat Dehmel als dichteriſcher Charakter für mich ſein Höchſtes erreicht (die hier wohl auch zu ſtreifende, oft mehr als ſonderbare, durch ein Übermaß an Geſchmackloſigkeit immer wieder abſtoßende Romanzenfolge „Zwei Menſchen" iſt als Ganzes kein Monumentalwerk und krankt an der bei aller Selbſtherrlichkeit nichts weniger als wirklich magiſchen Dunkelheit, die Dehmels Art vielen der feinſtſinnigen Genießer ſo unleidlich macht). Aber der „Arbeitsmann" iſt ein Gedicht, das, um ſeiner ſpezifiſchen Werte willen, im höchſten Sinne künſtleriſchen Einſicht nicht — größte Kunſt bedeutet. Hier ſind wir auf dem haarſcharfen Grate des Paradoxons angelangt. Rechts und links gähnen Abgründe des Mißverſtändniſſes. Der „Arbeitsmann", dieſes vielleicht gewaltigſte Gedicht der neuen Lyrik nicht große Kunſt? Nicht im Ewigkeitsſinne. Es iſt die denkbar genialſte Beſeelung eines Zeitproblems: des ſozialiſtiſchen Empfindens. (Man denke an Béranger, von dem der niemals geblendete Flaubert ſagt: „Ce le bouilli de la poésie moderne.") Mörikes kleines Frühlingslied ſteht dem reinkünſtleriſch Genießenden unbedingt höher, ebenſo wie ihm Giorgiones „Drei Feldmeſſer" über Dannhauſers „Praſſer", Rembrandts „Zinsgroſchen" über Menzels „Eiſenwalzwerk" ſtehen. Warum? Hier iſt das Geheimnis der künſtleriſchen Erlöſung vom Stoff einer-, von Pathos und Tendenz anderſeits zu entſchleiern.

Die großen lyriſchen Gedichte Goethes, Mörikes, Hebbels „bewältigen" keinen Stoff, ſie überwinden ihn. Sie verdeutlichen nicht eine Stimmung, ſondern ſie machen ſie gleichſam verblaſſen. Sie unterſtreichen nicht das Mitzuteilende, ſie verflüchtigen Körperhaftes in den Duft der Ahnung. Sie tragen aus dem Gebiete der Sichtbarkeiten und Mitteilungen ins Ätherreich der Schwingungen, der Tonwellen. Sie kondenſieren nicht, ſie verhauchen. Sie ziehen nicht Umriſſe, ſondern atmen Seele. Sie geben nicht Anſchauungen, ſondern laſſen Worte als muſikaliſche Exiſtenzen ertönen. Auch die Geſtaltung, die der große Lyriker durchführt, wirkt nicht „Geſtalt" als konkreten Einzelfall, ſondern den potenzierten „Aſtralleib" einer fremden Erſcheinung, ihr körperloſes Spiegelbild im Spiegel der dichteriſchen, nicht der Menſchenworte. Denn eines großen Dichters Seele erlebt alle Weſen und Dinge der Natur und Kunſt, alle Ereigniſſe der Welt. Sie erlebt ſie als ein Unausſprechliches und ſagt es als etwas Selbſtverſtändliches.

Man wird nun verſtehen, was den „Arbeitsmann" um den Adel „großer" Kunſt bringt: er hat die deutliche, ja betonte Subſtanz eines Stoffes der Zeit. Er iſt eminente Verdichtung, nicht Auflöſung. (Das Gegenteil iſt das Geſetz der Erzählung.) Dasſelbe gilt von der prachtvollen „Magd", die an Bürgers monumentale Balladen gemahnt. (Hier ſei bemerkt, daß die Lieblingsgedichte des Volkes zumeiſt

ſolche „Verdichtungen" von „Stoffen" ſind. Die „Volkslieder" hingegen ſind reinſte Lyrik.)

Dehmel weiß um ſeine in ſeiner Natur — der eines Reflektierenden (die neue Ausgabe der „Erlöſungen"*) kulminiert in Sprüchen der Welt- und Kunſtweisheit) — begründete letzte Unkraft. Der Denker Dehmel ſubſtituiert oft herriſch den ſchwächern Viſionär. (Auch bei Hebbel kann man das oft feſtſtellen, der verſifizierten „Gedankenſplitter" aus deutſchen Dichterwäldern zu geſchweigen.) Dann „redet" Dehmel, redet mehr oder weniger klar. Gleich das Einleitungsgedicht der Sammlung: „Kunſtgenuß" iſt ein prägnantes Beiſpiel. Es teilt folgendes mit:

„Schönheit wird wie Glück empfangen:
Freude krönt dein bang Genießen
und die Freude ein Verlangen,
ſich als Liebe zu erſchließen". (Unklar.)

Folgt die Begründung:

Denn der Schöpfung ſchöne Hülle
hält ihr Weſen wohlverwahrt,
iſt von Reiz ſo ſpröd wie zart
und erſchließt des Glückes Fülle
dem nur, deſſen eigne Art
die Art des Schöpfers offenbart."

Das iſt durchaus gereimte Proſa, abſtrakte, nur

*) „Erlöſungen, Gedichte und Sprüche. Dritte, nochmals veränderte Ausgabe (Geſammelte Werke I. Band) 1906. S. Fiſcher, Verlag, Berlin.

an den Verſtand, freilich an den höchſten Kunſtverſtand, appellierende Theorie und — nicht ſehr deutlich formulierte Theorie. Dieſes Gedicht löſt keinerlei künſtleriſche Empfindungen — wenn es auch eminent künſtleriſche ausſpricht — ins „Lyriſche" auf. Es iſt der Nachfahr der reflektoriſchen „Epigonen"poeſie der ſechziger und ſiebziger Jahre, unterſcheidet ſich von dieſer nur durch den, wie geſagt, durchaus künſtleriſchen Ideengehalt und — die oft des bezeichnendſten Ausdrucks offenbar entratende, aber darum nicht etwa verlegene, ſondern immer kühn darauf los„ſagende" Manier. Und wie häufig baut Dehmel gegen alle immanenten Geſetze ſeiner Kunſt ein als Lyrikon gemeintes Gedicht — das gilt ja freilich nicht von dieſer „Deviſe" — kalt auf einem Gedanken auf! Das elementar Lyriſche, das notwendigerweiſe in dieſem Steinboden nicht Wurzel faſſen kann, erſetzt er, ein bewußter „Bewußtloſer", durch das Vage gewaltſamer Wortverbindungen, die, indem ſie einen Gedanken — keine künſtleriſche Empfindung! — im Leſer zu erzwingen, ſich, der Natur der Worte nach, mühſelig unterfangen, den kombinierenden Intellekt wie ein Rätſel peinigen, ohne ihn endlich durch die „Auflöſung" zur beruhigenden Rückkehr auf den gewundenen, nunmehr angenehm erhellten Weg befreundet einzuladen. Dieſes ſo aufgeſtachelte vergebliche Bemühen, ein Leitband durch das (abſichtlich noch verdunkelte) Labyrinth eines verworrenen

und in Anakoluthien trainierenden Denkens zu finden, iſt etwas ganz anders als die vom Gedanken befreiende Wirkung in ſich ſelbſt ſeliger Lyrik. — Dichteriſche „Bewußtloſigkeit", die zauberhafte Myſtik Novalis-Hardenbergs, die bengaliſchen Tropfſteingrotten der Bettina, die „Orplid"-Orphik mancher Verſe Mörikes, das abgründige Dunkel des Weltraums in einigen Hebbelſchen Gedichten, vermutet man (oder erſchleicht man ſnobiſtiſch) hier irrigerweiſe. Die ganze „Lebensmeſſe" wiegt ſich auf den „Motiv"-Worten: „der dem Schickſal gewachſen iſt." Allerlei Schemen nehmen die ſehr blaſſen Worte („nichts iſt matter, als wenn Sinne auf Worten wachſen", ſagt der unerſchöpfliche Jean Paul) in den orakelnden Mund, ſie rinnen durch dieſe Allegorien wie durch Luft und hinterlaſſen (wie die neuere literariſche Malerei Klimts) keinen andern als einen traumlos vagen Eindruck des „Philoſophierens." (Wie ſchon hervorgehoben wurde, ſind dem als Orcheſterwerk aufgebauten Gedichte bedeutende dichteriſche Qualitäten im einzelnen nicht abzuſprechen.) Hier wird ein Bezeichnendes in dieſer merkwürdigen dichteriſchen Bildung klar: das Ringen Dehmels gegen das übermächtige Reflektoriſche in ihm. Daß dieſes wirklich „Problematiſche" der äſthetiſchen Erſcheinung — die Parallele in der menſchlichen wird noch aufzuzeigen ſein — auch verlockend wirkſam iſt (freilich bloß im Pſychologiſchen), ſei rückhaltslos zugegeben.

Es ist an der Zeit, in das Gefüge der Dehmelschen Technik hinabzuleuchten. Er ist von Haus aus Impressionist. Nicht ohne sentimentalischen Einschlag („Im Spelunkenrevier"). Er hat ein scharfes Auge für „Wirklichkeiten". Seine Naturmomentbilder sind auf ihre realen Vorlagen kontrollierbar („Nach einem Regen", „Entladung", „Die Magd", „Drohende Aussicht", „Bergpsalm", „Ein Stelldichein", „Aus banger Brust"). Er beschreibt wohl Szenerien. Aber er greift das Bezeichnendste heraus, das Dominierende. Seine Ausdrücke sind dann momentan, stark, oft brutal, immer aber eindrucksfähig, das heißt fähig, Eindrücke zu bewirken. Das sind jedoch vorzüglich epische Gaben, plastische Fähigkeiten. Das rein Lyrische, das „towards the music" (Pater) strebt, — wie alle große Kunst, auch die ganz „plastische" der Skulptur in ihrem Endziel — gelingt ihm wohl ebenso spontan, versagt aber auch geradezu plötzlich, so daß oft ein herrlich beflügeltes Gedicht wie mit gebrochenen Schwingen zu Boden saust. Manchmal strömen einige Zeilen einen unsagbar holden Duft aus. Der ganze Vorfrühling, die spezifische Osterstimmung der lenzschwangern Lüfte, der schwarzen Baumprofile, der feuchten Hauche aus geöffneten Kirchentüren — „Charfreitagsruhe. Fühlst du's auch, dies bange Grün und diesen Hauch, der drüber träumt?" — ist in dem (jetzt so banal auf eine „Freigeisterei" des religionsphilosophischen Intellektmenschen hinaus-

laufenden) melodiſchen Gedicht „An einer Jüdin menſchlich Herz“ (früher „Venus religio“). Oder wie hat er die Sommernacht ſinnberauſchend ſchwül niederhangen laſſen in „Aus banger Bruſt“! Wie bleiern laſtet das Schweigen der abendlich immer mehr ſich verdüſternden Stube in der „Drückenden Luft“! An den ſeligſten Mörike gemahnt der ſilberhelle Lenzeseingang in „Die Glücklichen“:

„Nun will ich mir die Locken
mit Birkenlaub behängen:
der Frühling ſitzt am Wocken,
von dem er mit Geſängen
um meine Wände grüne Schleier ſpinnt.“

Auch der „Goldne Mittagswind“ iſt unbeſchreiblich ſchön. Und neben ſolchen Koſtbarkeiten, mit einer an Kritikloſigkeit nichts zu wünſchen übriglaſſenden „Naivität“ angereiht, finden ſich ganze Serien der ohnmächtigſten Worte („Meeraugen“, „Venus Mea“.) In dem ſo rein, wie auf der Harfe vorgetragen gleitenden Gedichte „Das Ideal“ —

„Drum hab ich meine Sehnſucht ſtets gebüßt;
ich ging nach Liebe aus auf allen Wegen,
auf allen kam die Liebe mir entgegen,
doch hab ich meine Sehnſucht ſtets gebüßt.“ —

ſteht der weſenloſe, ja die Anſchauung würgende Kliſcheevers

„Von tauſend Blüten duftete ſein Bild“

(des Baumes), in „Entführung“, das mit ſeiner

innerlichen Extaſe über alle Bedenklichkeiten des Ausdrucks fort- und mitreißt,

(„Einſamkeiten hingen
tief ins fliehende Land;
ſonneſtill ein Ringen (?),
und mit Allah-Schwingen
hielt ich dich umſpannt".)

findet ſich die unſägliche Zeilenfolge:

und dein Atem küßte
und dein Kuß verſüßte
Seele mir und Sinn".

In dem (übrigens von „literariſcher" Symboliſtik triefenden) ſattſam wüſten Gedichte „Venus Mea" (warum fehlt in der Auswahl „Venus mater"?!) heißt es:

„wenn zwei Liebende zuſammenſinken,
einmal nur von dir begeiſtert,
und im Rauſche blind ertrinken,
wird die Frucht von deinem Geiſt gemeiſtert" (?);

oder:

„ſteht ein knöchernes Gerippe, mit dem Ausdruck des Erwartens (!)";

„Schon dämmert Glanz; kryſtallne Ketten hängen
klar her zu dir (?) aus väterlichen Sphären."

Dehmel, der zwar geſagt hat: „Solange einer in ſein Kunſtwerk noch verliebt iſt, ſolange

liebt er die Kunſt noch nicht", betont ſelbſtgefällig das Vulkaniſche, die dichteriſche Eruption. Er ändert wohl den gedanklichen Ausdruck, aber er iſt immer bedacht, den Effekt des ſprühend, zuckend Momentanen, des Spasmatiſchen zu wahren. Der verſengte Teppichraſen dieſer Lyrik iſt mit glühenden und — erkaltenden Schlacken überſäet.

Ein Beiſpiel: (. . . „ſo frei ins Freie,
wie dort der Vater mit ſeinem Kindchen
Ball ſpielt.")
„Und über mir, lichtgrün im blauen,
ſpielt eine Birke
mit einem ſtrahlend (?) blühenden Ahorn Braut.

Wem würde ſolcher Bild-Witz nicht ſehr bald langweilig?

Wortgerölle, mit matten Bruchflächen fahl ſchimmernd, erſchwert den Pfad zu Dehmels Schöpferpſyche. Es iſt begreiflich, daß eine ſo „maſſive" Lyrik nicht oft dem Auftrieb ins Unendliche nachgeben kann: ſie hat zu viel Ballaſt.

Der jähe, grelle, ziſchende, man möchte ſagen zerſtöreriſche Charakter ſolcher dichteriſchen Äußerung verletzt äſthetiſch. Dehmel aber mag nicht ſchonen. In grauſamer Selbſtzerfleiſchung will er ſozuſagen überall Blut atmen.

(„da würdeſt du in Todeswehen
entzückt ſein, könnteſt du dich ſehen,

wie ſich zum mörderiſchen Feſt
die ſchmutzige Fauſt des Arbeitmannes
um deine weiße Kehle preßt.")

Das führt uns auf das Menſchliche des Dichters. Es iſt ungeklärt, dumpf, ſchwül (Lieblingsworte des Künſtlers Dehmel). Ein Krampfmenſch. Ein Berſerker der Erkenntnis. Und ein Märtyrer ihres Kampfes mit dem Triebleben.

In dem unſäglich geſchmackloſen, aber aus tiefſter Empfindung düſter aufglühenden Gedicht „Der Baſtard" hat er dieſem Begattungskampf und ſeinem Opfer echt Dehmelſche Geſtalt gegeben. Im Laubwerk eines aus des Dichters Herzen wachſenden Baumes umſchlingt Apollo „ein junges Vampyrweib".

„Es preßt mein Herz die ſchwere Laſt
der üppigen Sekunden."

(In der Sinnlichkeit des Ausdrucks prachtvoll, aber — es müſſen, undichteriſch, „Sekunden" ſein. Ich meine aber um Gotteswillen nicht etwa, es ſolle hier eine „poetiſche" Umſchreibung ſtehn! Die Frucht dieſer Verbindung, die ſich „das graue Mutterweib" (eine eklere Fügung iſt kaum denkbar, packend freilich bleibt ſie) „mit ihren Vampyrfingern aus dem Leibe gräbt", iſt der Dichter (es iſt bezeichnend für den ungelöſten Reſt an „Material" in ſolchen Dichtungen, daß man ſo gymnaſiallehrerhaft dem „Gedankengange" nachzugehen ſich überhaupt verpflichtet fühlt):

„Nun weißt Du, Herz, was immer ſo
in deinen Wünſchen bangt und glüht,
wie nach dem erſten Sonnenſchimmer
die graue Nacht verlangt und glüht,
und was in deinen Lüſten
nach Seele dürſtet wie nach Blut,
und was dich jagt von Herz zu Herz
aus dumpfer Sucht zu lichter Glut."

Brunſt raſt in dieſem Gehirnmenſchen, dem „Lichtſohn" des „Nachtweibes", ſie verdunkelt ſeine Augen, zuckt in ſeinen wild zufahrenden Händen

(„Gib her, gieb her den Trauerſchleier,
ich reiß ihn lachend Dir entzwei!").

Und exſtatiſch wälzt ſie ſich — eine alte Erſcheinung dieſe Phaſe der Erotik — ins Religiöſe. Der Tiermenſch ſucht brünſtig-inbrünſtig den Gottmenſchen. Die Menſchwerdung — die phyſiſch-organiſche wie die myſtiſch-legendariſche — umkreiſt ſein gepeinigter Zeugungs-, ſein Schöpferwille. Mutterſchaft, das Weib-Mutter im Schatten des Mann-Erzeugers, iſt das Problem — bezeichnender Weiſe ein „Problem", eine doktrinäre Theſe faſt —, daraus ihm wie aus einem vom heißen Anhauch unabläſſig getrübten Spiegel perſönlichſtes Sexualerleben heranſtaucht. Im Asketen ſucht er, quäleriſch wie ein Kranker, den Trieb, den vergewaltigten — von der Reflektion gefeſſelten — Trieb, und triumphiert, wenn er den ängſtlich verſteckten hervorzerrt. Jeſus wird ihm ein Verkünder der

Untreue (Untreue aus Treue):

„Und bis einſt jedes Weib gewinnt
den rechten Vater für ihr Kind,
ſoll jede Irrende die Treue
dem falſchen brechen ohne Reue,
ſoll ihre Sehnſucht nicht verfluchen,
ihren Qualen den Heiland ſuchen
und ſeinen liebenden Gewalten
ſo Leib und Seele offen halten."

(„Mit heiligem Geiſt"). Nackt ſieht er Maria, wie der „Träumer"

(„und wärſt du keuſch wie Magelone")

jedes Weib entkleidet. „Jeſus bettelt" bei Maria Magdalena um den Kamm, den „ſeidnen Schwamm".

„Jeden Abend will ich ahnen,
wem du dich im Bade rüſteſt."

Hingebung an das Göttliche wird dem myſtiſchen Erotiker (wer denkt da nicht an Hardenberg-Novalis und ſeinen grandioſen Abendmahlshymnus!) zur Befruchtung, der Menſch iſt ihm ein unter der Geißel des Triebs keuchender ewiger Wanderer zum Weibe, — der Mutter des Menſchenſohnes; verklärt zu ſchönen ruhigen Verſen in „Heilige Nacht", während „Die Magd" das Typiſche der Jungfraumutter im Dogma als das Paradigma jedes „Falles" verkündet.

Scheinbar befreit ſich der „Denker" von der Allgewalt des Triebes. Große läuternde Worte: „Menſchheit", „Welt" baut er wie ragende Altäre

auf. Aber den Rauch ſeiner Opferflamme drückt das düſtre Gewölk ſeines „Menſchlich-Allzumenſchlichen" „ſchwelend" zu Boden, und dem inbrünſtigen Ringen nach „Klarheit" erſcheint ein Götzenbild: Eva, die Urmutter mit den ewig lockenden ſtarren Brüſten und den luſtbrennenden Lippen Aſtartes. Eine ſataniſtiſche Spiegelung dieſes Trieblebens zaubert einen Heiligenſchein über die ſchweißverklebte Märtyrerkrone des Tiermenſchen.

Es iſt ſymptomatiſch, daß gerade Klinger und ſein trotz allen koloriſtiſchen und Stimmungsfeinheiten doch kraß literariſches Gedanken-Gemälde „Chriſtus im Olymp" den Schwärmer Dehmel geradezu verzückt („Bei Klinger"). Hier iſt ja alles, was in Dehmel ſelbſt gärt: Schematiſch-Gedankenhaftes, durch die Kunſt nicht ganz erlöſtes Triebleben und viel „Literatur". Ewige Sucher, unruhige Finder beide, ſtarke Erotiker und doch Gehirnmenſchen von Domination, die meiſt eines außerhalb des eigentlichen Gebietes ihrer Kunſt heimiſchen Kommentars zu bedürfen ſcheinen. (Auch Rops, der „Moraliſt", gehört in dieſen Parallelzuſammenhang; nicht etwa Hogarth, der engliſch-bürgerliche Chroniſt des Laſters.) Dehmels rhapſodiſche Transponierung der Klingerſchen Gedankenwelt (in ein echt lyriſches Bekenntnis) iſt übrigens ſtellenweiſe — immer wieder das leidige „ſtellenweiſe"! — von großer Kraft und jedenfalls von einer tief eindringenden pſychologiſchen Charakteriſtik. Wie an einem Schulbeiſpiel könnte man an

dieſer Schöpfung alle Weſenszüge des Menſchen und Dichters aufzeigen. Pſyche muß mit Dehmel-Chriſtus die — Hochzeitsnacht feiern. Und neben den genialſten Vertonungen ſteht nackter hagrer „Literatur"text.

Das Pendant zu dieſer ihrem Gegenſtande kongenialen Apoſtrophe bildet das von Hohn und Verachtung blutende Phantaſieſtück „Ein Heinedenkmal", wieder eine ganz perſönliche, charakteriſtiſcheſte Schöpfung. Es iſt kein Zufall, daß der problematiſche Dehmel zwieſpältigen Künſtlernaturen wie Max Klinger und Heinrich Heine ſeine Huldigung darbringt. Bei den wunden Seelen, den von der eignen Unraſt gepeinigten Pilgern zum nie erreichten Frieden, macht er unruhig — ein Kentaur mit dem Huf ſcharrend — Halt. Gewinnt im kühlen Schatten der von manchen Sprüngen zerriſſenen Marmorherme des „erſten modernen Menſchen" Dehmels Menſchlich-Dichteriſches nicht noch mehr Relief? Auch Heine (der übrigens trotz Dehmel „unſre Mutterſprache" ſicherlich zwar „mächtiger ſprach als alle deutſchen Müllers oder Schulzens", von Unbefangenen aber denn doch nicht — ſeine ſpezifiſchen künſtleriſchen Qualitäten in Ehren — als Muſter „mächtiger" Sprache aufgeſtellt werden dürfte. O Friedrich Hölderlin, o Heinrich Kleiſt, o Meiſter Gottfried!), auch Heinrich Heine war ein mit vielen Facetten ſchimmerndes, kaum je zur künſtleriſchen Rundheit erlöſtes Genie; der wiſſende

Augur, der immer intellektwache, mißtrauiſche Virtuoſe ätzenden Hohns (Dehmel iſt nicht ironiſch, ſogar pathetiſch wie Schiller), der ſtets mit ſpöttelnde Vernünftigkeit kokettierende Meiſter der unlyriſchen „Pointe", fand ſelten einen vollen tiefen Seelenklang auf ſeiner mit unehrerbietigen Ironikerfingern ſo virtuos gehandhabten ſentimentalen Laute, und erſt der majeſtätiſche Schatten des großen Unentrinnbaren verklärt ihm die unruhigen Züge ſeines Schmerzes zum Adel des Leidens.

„Ich hab ein großes Vaterland:
Zehn Völkern ſchuldet meine Stirn
ihr bißchen Hirn (!)
Ich habe nie das Volk gekannt,
aus dem mein reinſter Wert entſtand",

verkündet Dehmel, und ein Heinedenkmal möchte er „dem deutſchen Volk zu Weihnachten beſcheren"

Es iſt viel Bitterkeit in dem nach ſeligem Götterſelbſtgenuß ſehnſüchtigen Kentauren Dehmel. Und wiederum, wenn ſich die Starrheit löſt, was für milde Worte findet er, wenn der Trotzige der Heimat fern iſt (wie Heine) oder ſich von ihr entfernt, ſo in dem an Hans Thoma gerichteten „Heimatgruß". (Vgl. „Heimweh in die Welt", „Auf See".) Aber ein „Heimatſeliger' iſt der Mann nicht, der, ſich aufzurichten, in einem alle Wehmut von ſich abſchüttelnden Trotz dem Kinde zuruft

(„Lied an meinen Sohn"):

„Und wenn dir einſt von Sohnespflicht,
mein Sohn, dein alter Vater ſpricht,
gehorch ihm nicht, gehorch ihm nicht!"

(Warum fehlt das ſchöne Gedicht „Heimat" des Heimatunſeligen in der Sammlung?)

Rationaliſtiſch will er ſein Herz beſchwichtigen:

„Nur eine Inbrunſt läßt ſich treu ertragen:
zur ganzen Welt".

Aber er ſchreit auch — und der Schrei iſt ſo echt, wie nur je der ewige Schrei Gemarterter —:

„Gieb mir die Kraft, einſam zu bleiben,
Welt!" („Die Harfe").

Als ſein „Chriſtus" (in dem wie ein Rubin düſtern Gedichte „Gethſemane"), muß er bekennen:

„Schwerter ſtieß ich in die weichſten Herzen:
Allen wollt' ich liebend glühn,
aber meiner Mutter mach' ich Schmerzen,
und mit ſehnſuchtwundem Herzen
weint um mich die Magdalenerin."

In ſeinem „Mitleid glimmt die Rache ſchon".

Denn dieſer von Leidenſchaften und Leiden zerwühlte Menſch haßt, wie nur je ein Triebmenſch, aus dem Vollen. Er haßt alles melancholiſch-verweichlichende Reſſentiment, haßt die entnervende Trauer

(„Du ſollſt nicht dulden, daß dein Schmerz dich knechte!"),

in deren giftig ſchmeichelnden Nebeln er zu verſinken

fürchtet, er haßt die kranke Sehnſucht, die ihm den zarten Elfenfuß, der ſo ſchwer wie Blei laſtet triumphierend auf den ungebärdigen Nacken geſetzt hat, er haßt den Menſchen, zu dem er ſich doch flüchtet aus den ſchauderhaften „Einſamkeiten" ſeines nach dem Tode ſtöhnenden Herzens.

„Was ſtörſt du mich, mein allzulautes Herz!
Sie haben alle nie wie du gefühlt,
wie du allein; nicht Freund, nicht Weib
noch Kind".

Und „ſie ſind auch einſam", beſchwichtigt er ſeine neidiſch-zürnende Verdammung.

„ . . . ſo glimmſt auch du im Trüben", ſeufzt ſchmerzlich bitter ſeine wundervoll hellhörige Selbſterkenntnis.

Ruht ſeine Qual niemals aus? Bezeichnenderweiſe niemals im Genuſſe der eigenen Kunſt, die nie ſelig wie Narziſſos ſich beſpiegelt. Wohl aber im Menſchlich-Heimlichſten, dem Kinde. Wenn ich auch Dehmels durch den „Fitze-Butze" bekannten Kinderliedern noch immer nicht viel abgewinnen kann — ihre forcierte Naivität ſcheint mir nicht anſchmiegſam der lautern Kinderſeele ſich hinzugeben, vielmehr aus ihr heraus zu ſtiliſieren, nicht allzu glücklich, vor allem recht geſchmacklos, mit unluſtiger Luſtigkeit —: daß er ſich überhaupt um das Kind und ſeine Welt bemüht, iſt ein (menſchlich) ſympathiſcher Zug. Und „Mitleid", die ſüße Sünde des „freien" Menſchen, hegt der ver-

laſſend Verlaſſene mit — Chriſtus („Auf einem Dorfweg"), dieſer mit den perſönlichſten Zügen immer wieder gerüſteten hohen milden und innigen Geſtalt. Chriſtus iſt (trotz aller ſo fad anmutenden Freigeiſterei) ſeine reinſte Sehnſucht. Er beläbt ſeinen Altar mit den weißen Roſen ſeiner heimlichſten Demut, leidet mit ſeinen Qualen und Zweifeln („Gethſemane"), träumt von ſeinen Siegen. Ja, er verleiht dem Sanfteſten ſeine Herrſchergebärden („Mit heiligem Geiſt"), um ſich wiederum, geneigten Hauptes, mit bebenden Gliedern, vor ſeinem „milden Munde", ſeinen „großen verklärten Augenſternen" in ſein Dunkel ſcheu zurückzuziehen („Jeſus der Künſtler"). Chriſtus-Dehmel iſt der verſtehendſte und ſanfteſte Freund von Dehmel-Chriſtus. Ein großes „Du" eint ſie als Brüder. Es iſt vielleicht die ſeltſamſte Selbſtidentifizierung, die die deutſche Literatur aufweiſt, ein viel tieferes Moment im „Problem" Dehmel als die dunkle äußerliche Symbolik ſeines Stiles, der die Literaten ködert. (Dehmel ſelbſt weiß den Snobismus einer unerwünſchten Gemeinde grauſam zu höhnen:

„Solche Gedichte . . .
könnt ich dir noch viertauſend und einige dichten
an einem Nachmittag;
und die würden meine vielen verehrten
neuen deutſchen und neueſten jüdiſch-deutſchen
lyriſchen Brüder ſicher furchtbar rühmen".
(„Orientaliſches Potpourri.")

Chriſtus und Maria, immer wieder wie durch Nebelbilder treten ihre Umriſſe hinter den wechſelnden Situationen der Verbindung: Dehmel — das Weib hervor. In „Venus Madonna" (aus der erſten Ausgabe der „Ausgewählten Gedichte") iſt die Partnerin, ſeine „Magd und Sonne", ausdrücklich in dieſer perverſen Doppelerſcheinung, „changeant" ſozuſagen, feſtgehalten: „du keuſche Venus, reizende Madonne". Alle „Verwandlungen der Venus" („Aber die Liebe", 1893) münden wie die Radien des Kreiſes im Mittelpunkt der Jungfraumutter. Und in dem lyriſchen Aphorismus „Verkündigung" iſt gleichſam der doktrinäre Embryo dieſer von der „Primitiva" bis zur „Genetrix" grandios geſchwungenen Ahnenreihe geborgen, ſchickſalsunbewußt und doch ſchickſalüberſchattet (man erinnert ſich, als eines Pendants von der entgegengeſetzten Ecke der Zeit her, der bei aller Zartheit ſo monumentalen „Göttlichen Reminiszenz" Mörikes):

„Du tateſt mir die Tür auf,
ernſtes Kind.
Ich ſah mich um in deinem kleinen Himmel,
lächelnde Jungfrau.
Du wirſt einſt einen großen Himmel hüten,
Mutter mit dem Kind.
Ich tu die Tür mit ernſtem Lächeln zu."

(Ein unangenehmer affektierter Ton — man konſtatiert ihn, peinlich berührt, nur allzu oft — verdirbt den Ausklang).

Es ist nicht zu umgehen: eben das Thema Venus-Madonna, noch mehr vielleicht das Dehmel-Christus fordert dazu auf: es ist eine Seite des Menschen dem scharfen Lichte der kritischen Blendlaterne zuzudrehen, die ein wesentliches Element des Dichters bestimmt — sie wurde schon gestreift, —: das ominöse Kapitel Geschmacklosigkeit. Hier, wo das Verletzlichste am Menschen, das Nervenende der Eitelkeit zuckt, muß der Referent dem Publikum eine Verwahrung niedriger hängen. Vor dem Raritätenkabinett des Allzumenschlichen wehrt der Türhüter: Nur geistig „Erwachsene" dürfen ins „anatomische" Zimmer! Damit sei jede Promiskuität mit groben Blasphemietrieben des Philistertums ein-für allemal entschieden abgelehnt. Ich schreibe eine künstlerische Studie über einen großen Künstler: Achtung vor der hüllenlosen Majestät!

Dehmel, so darf ich mit dieser Verwahrung den Widersachern zugeben, ist nicht gerade, was man eine geschmack- und taktvolle Natur nennt. Seine unterm dünnen Schleier des Künstlerischen kaum sich bergenden menschlichen Züge sind — bei aller Achtung vor ihrer Energie, ihrer strengen, mutigen Schärfe — nichts weniger als sympathisch. Erinnere man sich der abkürzenden Umschreibung seiner menschlichen Grundlagen. Er ist ein trüber Pilger zur Reinheit.

„Weil mein Herz so wild,
weil es Meere braucht,

wenn der Sturm ins Blut mir taucht . . ."
(Heimweh in die Welt).
„O könnt ich . . . . .
dies dumpfe Sehnen ohne Maß und Sinn
ausschütten in den Sturm . . . !"
„Du hast mit deiner Sehnsucht nur gebuhlt,
in trüber Glut dich selber nur genossen."
„ . . . . Trinkt! wir schweben.
über dem Leben, an dem wir kleben!"

(Dies aus dem mächtigen „Trinklied", das der traumhaften Entfesselung des allmählich sich Berauschenden meisterhaft zu — echt lyrischer — Darstellung verhilft.)

Ein Mörike, schlichter demütiger Landvikar und Pfarrherr, der er in der „Erscheinung" war, „schwebte über dem Leben" in seiner Kunst glockenblumenblauen Lenz-, ihrem goldklaren Herbst- und Reifehimmel, Goethe überwand sein Menschlich-dumpfes als „Herr der Welt". Dehmel kann da nicht mit. Selbst in den Gedichten, die ich als „ganz leicht" bezeichnet habe, „schwebt" er im Dunstkreis der Menschlichkeiten. Sicherlich: es sind magische Stunden; aber ihr duftigflatterndes Gewebe hängt in hohen Baumkronen. Das soll kein pedantischer Vorwurf sein. Antäus-Dehmel zieht *ja* seine dichterischeste Kraft aus dem berührten irdischen Boden; ihn und uns friert in seiner „Sternenwelt". („Lebensmesse", „Eines Tages" „Venus Mea")

Nackt ſchläft er unter dem gepflockten windgeblähten Gezelte ſeiner Träume im freien Felde. Der Zaubermantel kann ihn nur im Sturm tragen. Sein Menſchliches iſt zu ſchwer. Dies die menſchlich-individuelle Grundlage einer nicht eben anmutigen Eigenart. Und zu den konſtituierenden Bedingungen gehören die ethnographiſchen, raſſepſychologiſchen Art- und Milieufaktoren. Unter den zehn „Völkern", denen Dehmels „Stirn ihr bißchen Hirn" dankt, ſteht das deutſche denn doch obenan. Und das deutſche Volk hat heute eine vorwiegend intellektuelle Kultur. Ihrer iſt Dehmel in reichſtem Maße teilhaftig geworden. Das ſozialformale Element, „die Grazien", iſt ausgeblieben. Inſofern vertritt Dehmel das Typiſche des Neuen Deutſchen Reiches, das — ſpeziell im Berliniſchen — der formalen Kultur ermangelt (und den Stil, der immer nur als ungewollter Ausdruck wirkt, durch krampfhaftes äußerliches Bemühen um allerlei „Dekoratives" zu erhaſchen beſtrebt iſt).

Wenn Gottfried Keller, dem größten deutſchen Dichter ſeit Goethe, Hölderlin und Kleiſt, die „Eleganz" abgeht, ſo will das wenig beſagen. „Charme", dieſes undefinierbar Vage, Süße, wie ein Hauch Spielende, hat der ſtämmige Rieſe. Seine in ſich gerundete Erſcheinung ſtrömt einen lieblichen würzigen Erdgeruch aus. Dehmels Dunſtkreis iſt dumpf. Es iſt die Effloreszenz (ich ſpreche natürlich von der Kulturerſcheinung Dehmel, nicht „phyſiologiſch"!)

der neuzeitlichen Großstadt, ihrer nüchternen Mietwohnung das, was an Bahnhofwarteräumen, Schreibstuben, Speisehäusern täglich getragenen Kleidern, unserm neuzeitlichen Menschlich-Alltäglichen haftet. Harmonie, das geräuschlose Wellen der Übergänge, das Halblaut-Diskrete des Ganzen, bei allem Ungestüm der einzelnen Situation und ihrer notwendigen Geste, das Hochgeborene des niemals wankenden Taktes, das alles ist Gnade der Bedingungen, unter denen eine Bildung wird. Dehmel, der aus dem waldumstandenen Försterhaus ins Lärmend-Städtische unsrer kläglichen Mittelstandskultur Verbannte, ist laut, schroff, kantig, zerfurcht. (Man denke an dieses wie von Leidenschaften zerfetzte, von innen heraus im Affekt geistdurchleuchtete Antlitz.) Seine rauhe Stimme, in der viel Mißtrauen und Haß grollen, ist nicht in seiner Gewalt, keine „gespannte metallene Seite mit weichen Tönen" (Jean Paul), seine soziale Haltung ist unfrei, nicht in Ebenmaß gelöst. Mörikes, Chamissos, Eichendorffs menschliche Erscheinungen sind ohne Rest gelöst in der künstlerischen. Um Dehmel, den Menschen, kommt der Dichter Dehmel nicht herum. Das ist sein biographisch-kultureller Vorzug, sein künstlerischer Nachteil. Denn diese menschliche Erscheinung (nicht das Visuelle ist gemeint) ist das Ergebnis von dem Melodischen abträglichen Bedingungen. Trotzig betont der Wissende seine Bürde. Man merkt es diesem Nacken an, daß er Widerständen

mit Macht ſich entgegenſtemmt, Widerſtänden, die laſten, wenn man ihn ſenkt. So ſchwül es hinter dieſer genialen Stirn brodelt, ſo feſt iſt auf eigenſtem Boden ſein ſchütternder Herrſcherſchritt. Was will die elaſtiſch-markloſe Geſtalt eines eklektiſchen Literaturpoeten etwa der Hofmannsthalſchule, gegen ſolchen nackten Titanen gehalten, beſagen! Aber nun ruft man die himmliche Erſcheinung eines Mörike ſich in die Seele! Die Kluft zwiſchen Gott und Halbgott.

Alle Züge des Gehemmten, des Kämpfenden können wir bei Dehmel, dem nur allzu ungehemmten Künſtler (vgl. die unangenehme, aber wirkſame Epiſtel „an den Leſer" in der neuen Ausgabe der „Erlöſungen") notieren: falſche und umkippende Töne, ungeſchlachte Bewegungen, unheitre Freude, verſtimmender Schmerz, maßloſe Affekte, ungebändigte Triebe, taktloſe Offenheit, derbe Luſtigkeit, verſtiegenes Pathos, unfreiwillige Komik (dies wie oft bei dem Pathetiker Schiller). Denn bei Dehmel, dem Dichter, kommt das alles ſchutzlos heraus, ſchießt ſchäumend, ohne Damm, in hoch aufrauſchenden trüben Wogen, ins ſelbſtgewühlte Bett ſeiner originellen Form. (Wie hat ein andrer Gehemmter, der enttäuſchte Hofmeiſter Friedrich Hölderlin, ſich in ſeiner ſeligen Kunſt geadelt!) Der Beiſpiele wären aufs Geratewohl aus jenem kleinen Bande zahlreiche aufzugreifen. Aber wozu? Es ſind *charakteriſtiſche Schönheitsfehler eines geſunden Organis-*

mus. Soll man die Sommerſproſſen, Puſteln, Haare, Hautverdickungeu und Knorpeln pedantiſch numerieren? Finde ſie der Aufmerkſame ſich ſelbſt bei der eindringlichſten Lektüre.

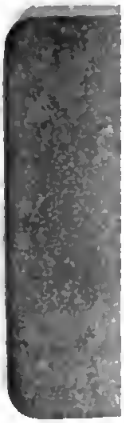
Nur die allgemeine Natur dieſer Sonnenflecken ſei noch am Dichter Dehmel kurz definiert: es iſt das Nebeneinandergehen des brutalen Naturalismus (an ſich ſicherlich nicht etwa verwerflich als „Technik", Mittel, nicht Endabſicht, Kunſtziel) und der geſuchteſten „Symbole", das Indiekniebrechen hochhinwandelnder Diktion, das unverträgliche Beiſammenſein von Material und Stimmung, von Sublimem und Trivialſtem, das Stilgemiſch, ja das Gemengſel von Konventionalkliſchee und Revolution der Gattung. Vor allem aber eines: das fanfarengrelle, Herausfordernde eines jäh geſteigerten Individualismus, das ſich bis auf die geringfügigſten Details der lyriſchen Biographie erſtreckt, keines befreienden erhabenen Individualismus (Goethe: „Schwager Kronos", „Harzreiſe", „Prometheus", „Königlich Gebet"!), die ſpezifiſch Dehmelſchen Stolz- und Trotzgebärden, das aufreizende, weil dem innerlich Unwahren momentaner Aſſoziationen, der Willkür des Abrupten gegenüber nicht immer berechtigte So und nicht anders. Das iſt der ſpringende Punkt für die Abneigung verwöhnter Genießer vornehmer — „ſelbſtverſtändlich" vornehmer, nicht etwa ſnobiſtiſcher — Ichkunſt. Die „Vornehmheit" dieſer zuckenden Gebärden liegt jenſeits ihrer Erſcheinung:

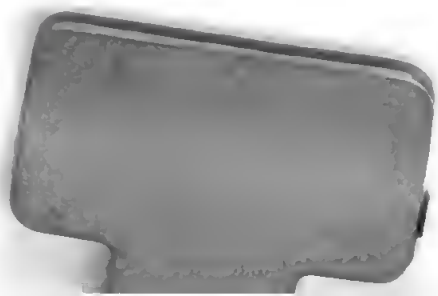
im (ſelten) muſikaliſch Einheitlichen ihres von den ſtimulierenden Trieben und Affekten befreiten künſtleriſchen Eigenſtils, an jener mathematiſchen Grenze, wo der Inhalt Form wird, ganz in Form aufgeht, die Form ganz von Inhalt erfüllt iſt, der luftleere Raum des in ſich ſelbſt geſchloſſenen vollkommenen Gebildes keine Blaſen mehr aus dem Menſchlich-Kochenden der Elemente aufſteigen läßt.

Alles in allem genommen: eine wurzelkräftige Natur trotz den Poſen, eine männliche Schönheit trotz den Muttermalen der Gattung und den Brandmalen der Individualität, eine ſtarke, eine impoſante Stimme trotz den Heiſerkeiten des Affektes, eine brauſende Lebens-Melodie trotz den Diſſonanzen der Technik, eine künſtleriſche Großmacht trotz den koketten Konzeſſionen an die krankhaften Gelüſte der eſpritſchwangern Reflexion: im Guten und im Böſen ein Gipfel im Höhenzug der modernen Lyrik.

Werke von Richard Schaukal:

Gedichte. 1893
Rückkehr. 1894
Verſe. 1896
Meine Gärten. 1897
Triſtia. 1898
Tage und Träume. 1899
Sehnſucht. 1900
Intérieurs aus dem Leben der Zwanzigjährigen. 1901
Einer, der ſeine Frau beſucht, und andre Szenen. 1902
Pierrot und Colombine. 1902
Von Tod zu Tod und andre kleine Geſchichten. 1902
Das Buch der Tage und Träume. 1902
E. T. A. Hoffmann. 1904
Wilhelm Buſch. 1904
Mimi Lynx. 1904
Ausgewählte Gedichte. 1904
Großmutter. 1906
Kapellmeiſter Kreisler. 1906
Verlaine-Heredia. Nachdichtungen. 1906
Eros-Thanatos. Novellen. 1906
Literatur. Drei Geſpräche. 1907
Giorgione oder Geſpräche über die Kunſt. 1907
Die Mietwohnung. Eine Kulturfrage. 1907
Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Baltheſſer, eines Dandy und Dilettanten. 1907
Schlemihle. Drei Novellen 1908
Prosper Mérimée. Ausgewählte Novellen. 1 Band. 1908.
Buch der Seele. 1908.





Digitized by Google